

Pani buduaru krzywych zwierciadeł

MATEUSZ KANABRODZKI

W twórcach Lothe Lachmann Videoteatru* „Poza” jest jakaś kuglarska skłonność do cudotwórstwa. Dla Jolanty Lothe i Piotra Lachmanna teatr, tak jak kiedyś *camera obscura* czy fotoplastikon, jest machiną zdumień. Trudno żeby było inaczej, skoro podstawowym źródłem inspiracji jest dla tego przedsięwzięcia twórczość Helmuta Kajzara, teatr cudów – *anielskich włosów, płonących samolotów*¹ – jak określił ją Bogusław Kierc.

Zapisany w utworach Kajzara teatr jest teatrem z duszą. Zamieszkująca go dusza wygląda trochę jak tandetny *homunculus* Schulza, *pierrot wypchany trocinami*².

*Cała ze słomy, papieru, waty,
anielskich włosów i szcurzych łap*³.

Uważa się za gwiazdę światowych firmamentów. Waży tyle, co piórko z anielskiego skrzydła, które znalazła w dzieciństwie *na strychu albo w wygódce*⁴. Swobodnie dryfuje po całym obszarze dzieła Kajzara, zupełnie ignorując granice poszczególnych utworów. Pojawia się już w *Paternoster* – debiucie dramatycznym Kajzara. Wyraźne ślady jej obecności można dostrzec we *Włosach błazna* – ostatnim utworze autora *Paternoster*. Najwięcej jednak mówi o sobie w stanowiącym autonomiczną całość, wielogłosowym monologu, którym jest *Gwiazda*.

Teatr Helmuta Kajzara i videoteatr Lothe i Lachmanna stanowią organiczną całość. Trudno zgadnąć, gdzie się kończy jeden, a zaczyna drugi. Mają jedną, tę samą duszę. Obecność Gwiazdy w videoteatrze Lothe i Lachmanna datuje się od samego początku jego istnienia, kiedy to, w połowie lat osiemdziesiątych, została zrealizowana *Akt-orka I*. Gwiazda wracała w kolejnych wersjach tego spektaklu: *Akt-orce II, III, IV*. Teraz, pod koniec lat dziewięćdziesiątych, pojawia się w *Akt orkach*. Znowu znajdują słuchaczy słowa, które wygłasza w tekstach Helmuta Kajzara: *Paternoster, Fonemach, Włosach błazna*, a przede wszystkim – w *Gwieździe*.

* P. Lachmann nie zgadza się na pisownię „wideo”. Woli „video”, bo jego zdaniem ta forma jest znakiem łacińskich korzeni współczesnej kultury. Zob. P. Lachmann, *Wywołane z pamięci*, Borussia, Olsztyn 1999, s. 431.

Laboratorium

Przyciemniona, naszpikowana elektroniką salka na pięterku w Pałacyku Szustra, gdzie rozgrywają się *Akt orki*, ma coś z alchemicznej pracowni zawalonej pokraczną aparaturą do fantastycznych celów. Naprzeciwko niewielkiej widowni rozpięty jest duży ekran projekcyjny. Po jego bokach stoi kilka sprzężonych ze sobą telewizorów. Od samego początku nie ulega wątpliwości, że uprawia się tu jakiś podejrzany proceder. Eksperyment ma wyraziste podłoże muzyczne. Muzyka uprzedza obraz. Dobiega uszu zaproszonych gości jeszcze w przedśionku. Uprzedza i zapowiada czekające wrażenia. Wprowadza w nastrój. *Bardziej w głosie niż w obrazie transportowany jest, przenoszony jest do widzów wdzięk*⁵ – pisze Lachmann o swoich spektaklach.

Pierwsze słowa, które padają w spektaklu, są słowami piosenki. Uroczy, dziewczęcy głos śpiewa o cebuli. Ma angeliczną barwę. Rwie się ze wzruszenia. Sygnałem do rozpoczęcia piosenki jest ruch podwieszonoego do sufitu skrzydła samolotu oplecionego sznurem choinkowych lampek. Ruch ten można równocześnie oglądać na jednym z ekranów telewizora. Na ekranie samego skrzydła nie widać. Z ciemnego tła wybijają tylko iskierki kompletu lampek choinkowych. Przybierają znajomy kształt Drogi Mlecznej. Nad nią powoli przesuwa się wycięta w płaską bombkę choinkową dziecięca buzia poruszająca ustami. Nuci, celowo dubbingując samą siebie. Jak złota rybka zaokrągła usta. Niesie się piosenka:

*Przyjechała pani
osiem sukni na niej.
Jak ją rozebrali,
to się poptakali*⁶.

Chudy, wysoki jegomość w kaszkieciku na głowie krząta się za ukrytą w kącie konsolętą. Przyświecając sobie baterijką, przebiera palcami w gąszczu potencjometrów i dyryguje orkiestrą sprzężonych ze sobą monitorów. Na ich ekranach muzyka znajduje widzialny kształt.

Eksperyment Lachmanna jest równie zdumiewający jak opisane przez Tomasa Manna w *Doktorze Faustusie* eksperymenty z widzialną muzyką prowadzone przez Jonathana Leverkühna, ojca Adriana. *Do nielicznych przyrządów fizycznych, jakimi rozporządzał ojciec Adriana, należała okrągła i w środku jedynie na kolcu swobodnie oparta szklana płyta, na której się ów cud dokonywał. Płyta owa była mianowicie posypana drobnymi piaskiem i ojciec, przy pomocy starego smyczka od wiolonczeli, którym po jej brzegu z góry na dół przeciągał, wprawiał ją w drgania, poruszony zaś piasek przesuwał się i układał w zdumiewająco precyzyjne a różnorakie arabeski i figury. Ta wizualna akustyka, w której oczywistość i tajemnica, prawo i osobliwość nader uroczo wspólnie występowały, bardzo się nam, chłopcom, podobała*⁷ – wspominał Serenus Zeitblom.

Piotr Lachmann dysponuje aparaturą dużo bogatszą niż Jonathan. Cuda, jakie na tym oprzyrządowaniu wyczarowuje, są jednak podobnego rodzaju. Z niezliczonych pikseli, jak w szklanych akwariach z *lekka kleistym płynem*⁸, w których Jonathan hodował swoje pożałowania godne kolonie lizsai, krystalizują się zadziwiające twory *rozmaicie zabarwionych porostów, pomieszana wegetacja niebie-*

*skich, zielonych i brązowych latorośli, przypominających algi, grzyby, narosty polipy, a także mchy, również muszle, kolbki nasienne, drzewka lub konary drzewek, tu i ówdzie zaś po prostu ludzkie członki – najosobliwsze rzeczy (...) osobliwe nie tyle ze względu na swój dziwaczny wprawdzie i zdumiewający wygląd, ile z powodu swej głęboko melancholijnej natury*⁹.

Pod szkłem telewizorów i na zajmującym centralną pozycję ekranie wirują tumany elektronicznego piasku. Formują się z niego zadziwiające arabeski i figury. Wygenerowane kształty mienia się tysiącami błysków. Licząc od jednej do drugiej saturacji, czas trwania tych form należy mierzyć w sekundach. To formy wyjątkowo nietrwałe. Są w permanentnym procesie przemiany. Szyty przez komputer elektroniczny patchwork przyprawia o zawrót głowy. Każdy jego skrawek ma swoje własne dzieje, złożone z cyklió bluowania, rastrowania, renderowania czy innych tortur graficznych. Jedne formy płynnie przechodzą w drugie. Nakładają się na siebie. Wchłaniają się i pożerają nawzajem, jak jamochłony, orzęski.

W sumie są jakimiś zdumiewającym ekstraktem zmysłowości. Pierwowzorem dla większości z nich są wysmarowane grubą szminką, mięsiste usta Gwiazdy oraz jej ociekające tuszem do rzęs, piękne, krowie oczy. Ekran, na których odbywa się ten multimedialny koncert *widzialnej muzyki* pod dyktando Piotra Lachmanna, to przede wszystkim lustro odbijające twarz Gwiazdy. Reprezentują ją nagrane na video wizerunki Marii i Jana Peszków oraz – osobiście i wirtualnie – Jolanta Lothe. Mała salka w Pałacyku Szustra jest pełnym magicznych zwierciadeł buduar Gwiazdy.

Maski i kukielki

Pani buduaru siedzi tyłem do widowni, naprzeciwko ekranu do projekcji video. Dopóki trwa piosenka o cebuli, nie zdradza swojej obecności najmniejszym nawet gestem. Dopiero kiedy piosenka zamiera, Gwiazda ożywa. Zasłania twarz maską i zaczyna się sobie przyglądać. Zaczynając swą spowiedź skierowaną do ustawionych przed nią elektronicznych lusterek, odzywa się z manierą starej aktorskiej zdziury:

Jeszcze raz?

Jak w lusterku. Twarzą w twarz.

*Tak*¹⁰.

Zasłonięte maską oblicze Gwiazdy pojawia się na stojącym przed nią ekranie i otaczających go telewizorach. Jest olbrzymie, kilkakrotnie powiększone. Przez otwory w masce na oczy i usta wygląda inna maska, z makijażu, który przykrywa twarz Gwiazdy. Wszędobylskie kamery zdejmują z niej tę podwójną maskę, niby kapłanki – wytatuowaną skórę z trupa, żeby człowiek mógł powrócić tam, skąd przyszedł, nagi, tak jak się narodził. Na ten podwójnie zamaskowany, zdjęty przez kamery portret nakładają się kolejne maski, które narzuca na niego sprzęgnięty z kamerami komputer. w *Akt orkach* maska stanowi wszędobylski i podstawowy środek wyrazu.

Osfonięta maskami twarz Gwiazdy jest gładsza i bardziej naga niż jakakolwiek żywa twarz. Maski zasłania, ale i odsłania. Ukrywając twarz, ukazuje to,

co w niej najprawdziwsze. Jest wyciśniętą w materii formą, na której odwzorowane doświadczenie występuje w zgęszczeniu niespotykanym na zwykłych ludzkich obliczach. Nie sprzeniewierzając się rzeczywistości, odsyła jednocześnie do znacznie szerszej przestrzeni semantycznej: symbolu, alegorii, groteski. Jest dla nich wymarzoną obiektem kateksji. Nic głębiej nie obsadza ich potencjału znaczeniowego w materialnym, egzystencjalnym czy społecznym konkrety. Maską nadaje alegorii rangę *punctum*. Kole oko zogniskowaną na sobie, jakby pod lupą, wiązką uogólnienia.

Maska, którą przywdziała Gwiazda, żeby rozpocząć swą spowiedź, jest kolejnym wcieleniem wcześniejszych masek noszonych przez Gwiazdę w poprzednich wersjach spektaklu: *Akt-orce I, II, III, IV*. Pierwszą z nich Piotr Lachmann i Jolanta Lothe wygrzebali w stercie rupieci na ulicznym straganie w Atenach. Była obszyta aureolą pięknych, złotych loków. Nie była to jednak złotowłosa maska Dionizosa, o istnieniu której zaświadcza Eurypides w *Bachantkach*. Wpadła im w ręce piękna blond peruka z twarzą świnki Piggy. Maską Piggy wytrzymała jakieś dwieście przedstawień, zanim kompletnie się rozleciała i *trzeba było ją wymienić na bardziej uduchowioną, bardziej apollinijską maskę z przezroczystego plastiku, niejako na „duszę” maski, która służyła pierwotnie zachowaniu jej fasonu*¹¹. Maską, którą przywdziewa Gwiazda w obecnie wykonywanym spektaklu, jest kolejną reinkarnacją maski świnki Piggy.

Dwuznaczny potencjał symboliczny, jakim naszpikowana była pierwsza maska Gwiazdy, mimo całego łańcucha wcieleń, które zmuszona była przejść, nie uległ zatarciu. Gwiazda, tak jak świnka Piggy, jest pretensjonalna do granic wytrzymałości.

Budzi się.

Chrzątka.

Przeciera jedno oko.

Chrzątka znowu.

Na mutliplikujących ją ekranach pyszni się w tysiącach pretensjonalnych póż. Owija się boa. Wbita w suknie obsypane brokatem wypręża okazały biust. Przymiera pióropusze z pawich piór. Trzepocze sztucznymi rzęsami. Stroi miny. Pełna zbudzeń, bezwstydnie wydyma wargi. Ma wdzięk znanej z *Fausta* wiedźmy tandeciarki frymarczącej wszelkiej maści zbrodnią i ludzkim nieszczęściem.

Na ekranach pojawiają się pełne patosu inkantacje złożone z obrazów naszpikowanych archaicznością, niemal jak z filmów Pasoliniego. Telewizory wyświetlają stopy przemierzające pustynię, obute w zbiele na słońcu końskie zuchwy. Pojawiają się zarejestrowane na video zdjęcia Gwiazdy przykucniętej w rumowiskach greckich amfiteatrów. W roztrzępotanej na wietrze czarnej szacie wygląda jak czekająca na śmierć wrona z połamanymi skrzydłami. Będący świadkiem narodzin tragedii rozciągający się w tle krajobraz czyni z czarnej ptaszyska znak żalobny ludzkości. Na innym kawałku zarejestrowanego filmu rysujące się w tle ruiny są całkiem współczesne. Gwiazda z głową owiniętą czarną chustą kołysze się w nieukojonej tęsknocie za dziećmi, które odebrała jej wojna. Jest siostrą Medei, którą nieraz grała w teatrze-życiu i życiu-teatrze.

Gwiazda jest maciorą – alegorią macierzyństwa. Pożera własne dzieci. Szła w pierwszych szeregach teatralnej awangardy, która przemieniła wojnę w rodzaj kubistycznej iluzji.

*Verdun,
okopy Paryża,
pierwsze samoloty
gaz, maski*¹².

Kiedy ludzi w okopach zastąpiły monstra z długimi, harmonijkowatymi trąbami, o okrągłych, szklanych oczach z wiecznie załzawionymi spojówkami, stała się sławnym na cały świat aniołem zagłady.

Podrygując wraz z tłumem bezimiennych statystów, płaśła w tańcu śmierci i bezwstydnie obnosiła naokoło swój świński ryj. Dzięki Gwieździe i jej masce wojna ukazała swe prawdziwe oblicze zdegenerowanego, archaicznego święta, z ołtarzami-jatkami dla świń. Gwiazda nabiera rangi wielkiej chtonicznej bogini.

*Bardziej podobna ziemi...*¹³

Ekrany telewizorów roziskrzają się przefiltrowanym komputerowo, jałowym ugorem, który powoli nasiąka krwią.

*Ziemia oddycha
niespokojnie.
Gorąco.
Znów głodna,
otwiera japy grobów, paszcze studni, kołyski rzek*¹⁴.

Spod lustra wody prześwituje maska z pustymi oczodołami. Po pomarszczonej wiatrem tafli błakają się refleksy słońca. Do takich optycznych cudeniek nawiązuje większość efektów zastosowanych przy komputerowej obróbce wyświetlanych obrazów. Po szybach telewizorów ciągle splywa woda. Chwilami salka w Pałacyku Szustra przypomina wnętrze miniaturowego delfinarium.

Na jednym z ujęć Gwiazda wygląda jak wielki tłusty wieloryb uwięziony w akwarium. Płynie żabką, ślamazarnie rozsuwając ramionami hektolitry wody. Ociekająca makijażem, puchnie w coraz większym zbliżeniu.

*Parska,
pryska wodą,
jak hipopotam
w upalne lato*¹⁵.

Monstrualna rusalka, w którą przemieniła się Gwiazda, ewokuje waginalną, przerastającą najśmielsze męskie projekcje żeńską seksualnością. Basen, w którym się pławi, jest jednocześnie źródłem, rzeką i morzem. Obraz jest przesycony jakąś żeńską pornografią, zupełnie odmienną od klasycznej pornografii męskiej. Rozbuchana seksualność Gwiazdy jest głęboko somnambuliczna.

Gwiazda zasypia i budzi się, żeby płynąć, jakby ukołysana zewnętrznym i wewnętrznym oceanem, który przepływa przez jej drogi rodne. Z lubością wsłuchuje się w szum swych wód płodowych.

*w pełnym makijażu,
na wznak*¹⁶.

Rozmnożona na multiplikujących ją ekranach przeraża, jak ukryte w głębinach wód wiedźmy – Matki u Goethego, które kiedyś Helmut Kajzar dostrzegł w aktorkach na próbie *Gwiazdy* w Starej Prochowni.

*Wielkie aktorki grały
dla siebie, dla siebie
i nawzajem,
dla pustych przestrzeni.
Grały swoją wspólną
jedyną rolę. Były
fachowe, precyzyjne,
były jak Matki
krojące chleb i jak te,
które myją ciała,
jak wiedźmy...
Wyszły zbierać
ziola,
zabijały baranka,
bielity prześcieradła.
Wracały do początku*¹⁷.

Jednym z początków jest dzieciństwo. Na monitorach pojawia się zaniedbana klatka schodowa secesyjnej kamienicy. Ze schodów zbiega na bosaka dziewczynka w białej sukience. Podskakuje na jednej nodze, wyliczając stopnie. Porusza się w zwolnionym tempie. Sekwencje kilkakrotnie się powtarzają. Obraz potyka się, jak igła adapteru, która nie może przeskoczyć rysy na skancerowanej płycie. Stopy dziewczynki, jak stopy kobiety zbiegającej po stopniach fontanny z obrazu naszkicowanego przez Appię, są *po prostu nagie i pełne wyrazu (...)* *szczęśliwe i nagie...*¹⁸ Obrazy są jak ze snu małej Syrenki, która marzy o nogach i duszy nieśmiertelnej. Dziewczynka przebiega przez mostek. Gra w klasy. Buja się na huśtawce. Czeka.

Trzy sprzęgnięte ze sobą i ustawione jeden na drugim telewizory pokazują trzy piętra dziewczęcego ciała Gwiazdy – twarz, tułów, nogi. Stópki Gwiazdki oplątują się wokół różowej orchidei. Następne sekwencje są jak obrazy Balthusa, na których małe kurewki w preczuciu rozkoszy mrużą kocie oczy. Dziewczęce ciało Gwiazdy ścieli się bezwładnie na kilku ekranach telewizorów. Leży omdlałe, z niedbale rozrzuconymi nogami. Pod pępkiem Gwiazdeczki rozkwita różowa orchidea.

Wtajemniczenie w kobiecość przyniosło małej Syrence cierpienie. Żeby trochę je złagodzić, *biegła nad morze. Tu siadywała smutna na szerokich schodach*

*i zanurzała w chłodnej morskiej wodzie nogi, palące ją niby dwie rany*¹⁹.
Gwiazdkę też pali ciało. Dziwi się cierpieniu, które ją dosięgło.

*O tu mam suchą dziurę
i mnie boli.
Całkiem bez krwi.
Dziura się pali,
to ja się palę,
palę się,
ja
się
palę.
Tatusiu!
Mamusiu!*²⁰

Powielone na monitorach ciało Gwiazdeczki ginie i odradza się w elektronicznie wygenerowanych płomieniach. Znów triumfuje życie. Gwiazdeczka zachodzi w ciążę.

Rola matki jest życiową rolą Gwiazdy. Ekran telewizorów zamieniają się w elektroniczne, naiwne święte obrazki. Gwiazda jest upozowana na Najświętszą Panienkę. Śliczna jak obrazek, na tle wielkanocnych baranków, dziewczęcą, drobną piersią karmi boskie dzieciątko. Dla Gwiazdy każde dzieciątko jest boskie, każda rodzina jest święta.

Przecież prawie każdy ma dziecko i gdy przychodzi do domu zmęczony, zły, zniechęcony do życia, to na sam widok małych różowych paluszków – z jeszcze miękkimi paznokietkami – opuszczają go wszelkie troski. Matka do dziecka się uśmiecha, ojciec do matki, cała bliższa i dalsza rodzina uśmiecha się, nawet znajomi, bo dziecko do nich wyciąga tłuste rączki i śmieje się usteczkami, w których widać kilka białych ząbków i ośliniony języzek.

Gdy Gwiazda marzy o macierzyństwie, to w istocie marzy o tym, żeby być swoim własnym dzieckiem. Tylko tyle. Dziecko Gwiazdy jest jeszcze jedną jej rolą. Gwiazdeczka bawi się nim jak kukielką.

Na ekranach pojawia się w zbliżeniach mały, różowy potworek z plastyku. Wygląda jak bazyliśzek, który *wzrasta i rodzi się z największych nieczystości kobiet, mianowicie z menstruacyj i krwi spermatycznej*²¹.

Potworek, szczerząc zębiska, próbuje połknąć balon z gumy do żucia, która zakleja usta Gwiazdy. Jest różowy jak prosię.

Prosięta rodzą się owinięte jeszcze pęcherzem płodowym. Locha wylizuje całe ciało noworodka, a pęcherz zjada. *Gdy nie zapewni się jej należnego wówczas spokoju, pożre dzieci wraz z błonami i łóżyskiem. Jest wiele różnych przyczyn tego zjawiska, szok, a także samoobrona matki przed silnym kłującym bólem zadawanym przez ostre szpikulce zębów, którymi dzieci kąsają jej sutki zaraz po urodzeniu. W takim przypadku lepiej cały miot wykarmić smoczkiem, jak ludzkie niemowlęta*²².

Gwiazda w pełni solidaryzuje się z losem swych dzieci i siostr. Spożywanie wieprzowiny jest dla niej kanibalizmem. Wspomina wspólnie spędzane ze świniami dzieciństwo:

*w dole,
na podwórzu
były garaże i chlewik
dla świń. Siostry hodowały świnki.
Zarzynano je na święta.
Nic nie jadłam²³.*

Sama wygląda jak półtusza wisząca na rzeźnickim haku. Za sprawą rzutnika obrazu video na rozpiętym na środku sceny ekranie pojawia się kolaż z przeźroczy, z których jedno ukazuje cycki, drugie – tyłek Gwiazdy.

Wór mięsa naprzeciwko w lustrze²⁴.

To, co żeńskie, nie ogranicza Gwiazdy, choć znajduje w niej tak potężne przejawy. Gwiazda jest ponad płcią. Może być żeńska, męska albo rodzaju nijakiego. Telewizory pokazują, jak wstydliwie zakrywa dłońmi podbrzusze. Ubrana w japońskie kimono kuli się na ekranach telewizorów, skurczona jak embrion. Wiruje dokoła własnej osi, rozwijając i nawijając na siebie szeroki pas materiału.

Twarz Gwiazdora przykrywa gruba warstwa, obrzydliwie gęstego pudru. Na położonym gruncie namalowana jest druga twarz. Oczy, jak u aktora z japońskiego teatru kabuki, podkreśla ostry makijaż. Pod maską kobiecości, w bruzdach zmarszczek, czai się zmęczenie i męska, spocona starość, pod którą z kolei czai się śmierć.

Każdy gest mężczyzny w kimonie jest wysmakowaną prowokacją erotyczną. Pozy, które przybiera, są sublimacją najbardziej gorszącej fizjologii. Wymuskane ruchy manifestują bebechowatą prawdę wycieńczonego ciała. Tancerz wije się, kurczy, pyszni w wygibasach. Skręca się z pożądania. Wygląda jak stara, pożalowania godna ciota w japońskim szlafroku. Jest karykaturą wszelkiej płci. Uwodzi miękkimi, kocimi ruchami, których lekkość podkreśla wachlarzem. Skamle o miłość:

czasem mam duszę pod sercem jest tu na szyi karku i czeka na twój dotyk jeśli tylko byś chciał to ty dotykając mnie mógłbyś skupić moją duszę wywołać ją mógłbyś zabrać gdy mnie dotykasz²⁵.

Manifestując swoją pożalowania godną egzystencję, wyznacza granice piękna. W tancerzu z całą mocą objawia się nikczemność bezwładu, z której znane są kukielki. Gwiazda budzi litość, jak kukielka Pietruszki z baletu Strawińskiego – beznadziejnie zakochana w pięknej balerinie. Jak dla małej Syrenki, tak też dla Gwiazdora, tej męskiej gejszy, jedyną szansą na zdobycie duszy jest ludzkie uczucie. Jak mała Syrenka, nie ma na nie szans. Poszatkowany na ekranach telewizorów, nie jest ciałem godnym miłości. Oddzielony bezlitosnymi ujęciami kamery od ciała, które odczuwa, ale jednak przesiąknięty cielesnością, sieje zgorznienie, jak niechlujnie porzucona podpaska. Jest *esencją nieciągłości, zdekomponowaną projekcją gestów ciała²⁶*, ciałem-fetyszem, którym żywią się erotyczne fantazmaty.

Stanowiące pożywkę dla fantazmatu małej Syrenki ciało gejszy ma również dziewicze wcielenie. Zrobiona na Japonkę nimfetka leniwie zgania wachlarzem promyki słońca tańczące po jej twarzy. Leżąc na boku, wygląda jak śliczny japoński bibelocik. Wszędobylskie kamery monitorują każdy kawałek jej ciała.

Dziela na kawałki, fragmentaryzują, redukują. Gwiazda była już mięsem armatnim, świniną, teraz jest małą różową świnką torturowaną w kabinie pornograficznej.

*śmieciem dosłownym śmieciem porzuconą kartką z Playboya*²⁷

Dziecinny głos małej Syrenki wywołuje na scenę gwiazdę striptizu.

Teraz zatańczy panna Gieras.

*Uwaga, uwaga rozbierze się do naga*²⁸.

Wystawiona na żer łakomych spojrzeń, jest jak zanurzony w formalinie preparat z gabinetu osobliwości. Prosi swoim przejmującym głosikiem swojego oprawcę:

*wypuść mnie z klatki ekranu*²⁹.

Na ekranach pojawiają się obrazy dziecięcej laleczki bez ubranka. Komputerowo animowana laleczka bezradnie wymachuje oderwanymi od korpusu nóżkami i rączkami. Ironiczną animkę komentuje przerażony głosik dziecka.

Ktoś mnie rozbiera!

Oderwał mi głowę,

odkręcił ręce,

rozdziiera nogi,

*odstonił brzuch*³⁰.

Laleczka dzieli los muszki, która dostała się w paluszki niegrzecznego chłopczyka. Jest komputerową video-wydzieranką. Mimo tortur, jakie przechodzi, zadziera nosa. Nad szyjką laleczki buja się rogalik półksiężycy.

W dawnej polszczyźnie lalka była synonimem źrenicy, w której się człowiek lalka zwierciadli³¹. W naszpikowanym elektroniką video-dramie Lothe-Lachmanna jest podobnie. Wygenerowana na komputerze Gwiazda istnieje tylko w uzbrojonych w kamery oczach innych. Tyleż co elektroniczną kukiełką, jest źrenicą, w której zwierciadli się na ekranach telewizorów. Leży nieruchomo i wpatruje się w dno powieki³².

Wołnobiałkowy twór, jakim jest ludzkie oko, wywołuje ambiwalentne skojarzenia. Dla jednych jest symbolem poznania, dla innych – podstawową przyczyną uwikłania w złudny świat zjawiskowy, pod powierzchnią którego rozpościera się dopiero prawdziwa rzeczywistość. Człowiek postrzega parami. Ma dwoje oczu. Poszukuje symetrii.

Zaiste,

*symetria to coś prawdziwie pięknego*³³.

Podwójna jest więc także źrenica, w której zwierciadli się Gwiazda. Ekran telewizorów rozbłyskuje obrazem dwóch gruszkowatych buziek z noskami jak

u klaunów. Noski bliźniąt to parka sutek Gwiazdy. Bliźniacze bużki powstały dzięki kilku pociągnięciom szminki na jej majestatycznym biuście. Kształt i wygląd czyni z nich dwie pyzate, erotyczne przytulanki. Pieszczota jest dla nich najlepszą kołysanką.

*la la li li, będą panowie
do snu tulili*³⁴.

Bliźnięta ciążą ku ziemi jak dwie nabrzmiałe kiście winogron. Prawie święte, lulają się na piersiach Gwiazdy niczym dwa pogańskie fetysze. Lelum Polelum. Przypominają drewniane figurki przodków, które afrykańskie kobiety nosiły wtknięte za zapaskę podtrzymującą piersi.

Twarze zarysowane na piersiach Gwiazdy nie przeczuwają nawet, że są tak niedaleko świętości, ale są jej tak blisko dlatego właśnie, że o tym nie wiedzą. Jak sądził Kleist, między doskonałą świadomością, którą dysponuje Bóg, i doskonałą nieświadomością, którą rozporządza marionetka, jest nieporównanie mniejsza przepaść niż między doskonałą świadomością a jej strzępami, którymi rozporządza człowiek.

*W raju rosły dwa drzewa. Pamiętasz? Drzewo życia i drugie – wiedzy świadomej, której truciznę pełną i jad posiąść może ten tylko, kto wypędzony obejdzie krąg świata i zastuka w zamkniętą bramę nieświadomości (tam, w raju, tańczą pacynki Kleista)*³⁵.

Ciało Gwiazdy pozornie nie ma nic wspólnego z rajem. Jest raczej cielesnym piekłem. Poci się, starzeje, śmierdzi. Równocześnie jednak, jak każde ciało, stanowi prawzór każdej ludzkiej operacji i źródło wszelkiej radości. Pełni więc bardzo podobną funkcję do tej, jaką kiedyś pełniła tamta mityczna rzeczywistość. Ciało Gwiazdy wcale nie jest więc tak bardzo odległe od raju, w którym tańczą pacynki Kleista.

Pacynki Gwiazdy tańczą w parze. Są alegorią *cudownego uzupełnienia i bolesnego rozdwojenia*³⁶, o którym pisał Gombrowicz, zastanawiając się nad znaczeniem, jakie dla człowieka ma drugi człowiek. Stanowią taką parę, jak aniołek i diabełek z dydaktycznej bajeczki, których posturki muszą dźwigać ramiona niegrzecznych dzieci. Gwiazda lula swoje dziadki z jednakową czułością. Dzia-dzilea³⁷. Na poziomie faktów elementarnych, jakich dostarcza ciało, przeciwieństwa są jeszcze analogiami.

Idole i ikony

Gwiazda jest ciałem zmiennym: raz biernym, raz czynnym, raz męskim, raz kobiecym. Ma ciało, w którym mieszają się dwie transgresje o przeciwnych wektorach. Jest groteskowa do szpiku kości. Zachwyca, przeraża i budzi litość. Jest pozbawionym płci aniołem, *monstre charmant*. Przeskakując z jednej strony granicy seksualnej granicy na drugą, dowolnie zongluje swymi semami seksualnymi, swobodnie korzysta z mitologicznych tematyzacji płci.

Ma wiele twarzy, sukien, imion. Jest seksualnym wampem, troskliwą matką, pensjonariuszką domu starców, miękkim homoseksualistą, japońską gejszą, zwiewną lolitką. Raz uwielbiana, to znów poniżana; bożyszcze tłumów i ludzki wrak; przechodzi serie simultanicznych wcieleń, gubiąc się we własnych alteracjach.



Akt orki, na zdjęciu J. Lothe i M. Peszek (fot. P. Lachmann)

Akt orki, na zdjęciu J. Peszek (fot. P. Lachmann)





Akt orki, na zdjęciu M. Peszek (fot. P. Lachmann)

Akt orki, na zdjęciu J. Lothe (fot. P. Lachmann)





Akt orki, na zdjęciu J. Peszek (fot. P. Lachmann)

Akt orki, na zdjęciu M. Peszek (fot. P. Lachmann)





Akt orki, na zdjęciu M. Peszek (fot. P. Lachmann)

Zajmuje miejsce poza czasem historycznym i biograficznym. Ekstrema, które przechodzi, ulegają kompletnemu niemal zmieszaniu. Działa znany z dyskotek i filmu efekt stroboskopowy. Znika różnica między przeciwnościami. Komizm wymienia się na patos, patos na komizm. Aktywność Gwiazdy to, jak by powiedzieli buddyści, aktywność Maja: tkanie pozorów, fabrykowanie pandemicznej pustki mimetycznego pożądania.

W miejsce „nie-ja” pojawiają się błyskawicznie multiplikujące się kolejne „ja”, które zlepiają się w jakieś spektakularne dziwadło, biseksualne sceniczne bóstwo, teatralne monstrum złożone z normalnie oddzielonych od siebie indywidualności. Ciało Gwiazdy, powielając się w niekończącym się łańcuchu swoich własnych replik, staje się wielokrotnym, oscylującym między różnicami sobowtorem samego siebie. Stanowi mimesis frenetycznej halucynacji. Staje się zwielokrotnioną tautologią, kopią kopii. Gwiazda modli się do samej siebie:

*Repete pepete szigi szaj, repete pepete knops*³⁸.

Jest idolem. Jarząc się na ekranach telewizorów, wydaje się emblematem aktywnego, promieniującego braku, oznaką kłamstwa metonimicznego, które pod postacią pełni zataja nicłość. Mieni się Gwiazdą, bo, jak tłumaczył Kajzar, gwiazda to *ciało świecące pozornie, świecące światłem, którego źródło wygasło*³⁹.

Walter Otto ujmował rzecz zgoła odmiennie. W jego wykładni gwiazda stanowiła znak epifaniczny. Będąca jej tłem noc zakrywa wszystko to, co nieistotne. *Coś szepcze, coś dźwięczy, ale nie wiemy gdzie i co (...). Ale ciemność nocy, która tak słodko zaprasza do snu, daje również czujność i jasność duchowi. Daje mu większą zdolność poznawania, większą śmiałość i odwagę. Poznanie rozbłyskuje w nim lub spada nań niby gwiazda, rzadkie, cenne, wręcz magiczne*⁴⁰. W ujęciu Otta spadająca gwiazda jest ikoną.

Ikona znaczy oblicze. Jest powierzchnią głębi, za którą rysuje się prawdziwa twarz – *vera ikon*. Sens ikony może najlepiej ilustruje legenda o geście św. Weroniki, która swą chustą otarła spotniałą, skrwawioną, oplutą przez oprawców twarz Chrystusa, dzięki czemu na chuście odbiło się prawdziwe oblicze Boga wcielonego w człowieka. Utożsamienie chusty Weroniki z mandylionem ufundowało pogląd, że nie tylko genezę, lecz nawet swą nazwę ikona zawdzięcza Weronice. Po świecie rozniosła się etymologiczna fantazja, że *vera ikon* to dawna Weronika.

W video-dramie Lothe-Lachmanna jest odwrotnie. Weronika to *vera ikon*. Gwiazda to ikona. Nie wykracza poza gesty z ustalonego przez kulturę kanonu. Uosabia typ. Ma krokodyla i panterę, bo pracuje w archetypie.

Sztuczność Gwiazdy to sztuczność kultury. Kamery filmujące na żywo Gwiazdę czasem też zwracają się ku widzom. Dla nich też ustawione na scenie monitory są lustrami. Gwiazda *godzi się na każdego człowieka*⁴¹. Więcej, ustanawia normę człowieczeństwa. Ukazując wewnętrzne strony dłoni, ozdobione plemiennymi czy egipskimi spiralami, daje znak, że to, iż dziś jesteśmy jakoś pomalowani, to dlatego – jak pisał Andrzej Falkiewicz – *iż zawsze pomalowani byliśmy*⁴². Gwiazda stroi się w piórka, tak jak to zawsze czynił i będzie czynił człowiek. Bierze każdą, najbardziej nawet głupawą rolę, żeby tylko nie wypaść z rozpisanego przez kulturę scenariusza. Jest aktorką, ale aktorką naturalną. Jej komedianstwo wynika z konieczności egzystencjalnej. Być człowiekiem to znaczy być Gwiazdą – *być człowiekiem to znaczy udawać człowieka – być człowiekiem to zachowywać się jak człowiek, nie będąc nim w samej głębi – być człowiekiem to recytować człowieczeństwo*⁴³, czyli, jak sądził Gombrowicz, jedyną dostępną nam boskość.

Ikoniczny obraz Boga, podobnie jak Gombrowiczowski aktor naturalny, również nie jest tożsamy z swoim pierwowzorem. Idea tożsamości Boga i jego przedstawienia równałaby się bałwochwalstwu, na które żaden chrześcijanin przystać nie może. Ikona jest tylko śladem boskiej obecności, któremu Bóg pozwolił odcisnąć się w materii. Gwiazda stanowi lustrzaną odbitkę człowieczeństwa, które jest spowite w jej cień. Dyskretnie stosując efekt Brechtowski, skutecznie poddaje dysymulacji tożsamości, jakie przybiera. Wygłasza z przekonaniem:

*Nie kłamię ja tylko ubarwiam prawdę. Mój zawód jest taki. Zawsze tylko podobieństwo*⁴⁴.

Kultywuje, a nie podważa – zasadę rzeczywistości. Przepuszczona przez komputerowe filtry raczej ją od- niż dorealnia, rozpulchnia. Obrazy Gwiazdy ukazują załamania, szczeliny, szpary, pęknięcia, z których wyziera niespodziewane. Gwiazda jest utkaną z pozorów sukienką duszy, która pod powiększającym okiem kamery ukazuje jednak zaskakująco duże oczka w strukturze materiału, z którego została uszyta. Są tym większe, im bardziej tandetna jest całość, w którą się wiążą.

Gwiazda nie imituje więc widzialnego. Jest rewersem tego, co niewidzialne. Stanowi emblemat jedyne doświadczenia, *jakim dysponujemy, by dotrzeć do serca rzeczy*⁴⁵ – do mięsa. Prezentuje się w całej cielesnej rozlazłości i rozciągłości ludzkiego doświadczenia. Przeświecając przez komputerowo nałożone tekstury, jest raczej modelem twarzy niż jej iluzjonistycznym przedstawieniem.

Nieostra, zmiksowana z wodą, piaskiem, obłokami odciska się w materialnej fakturze świata, pozostawiając ślad. *To brzemienne jakość tkanki (texture), powierzchnia głębi, rysa na bryle Bytu, kropla przeniesiona na fałę Bytu*⁴⁶.

Gwiazda stanowi swoje własne zaprzeczenie. Jest idolem i ikoną. Równocześnie nie jest w pełni ani jednym, ani drugim. Magiczność Gwiazdy przekracza magiczność pojedynczej, spadającej komety.

Video w funkcji, jaką spełnia w *Akt orkach*, jest medium polifonicznym. Generując równocześnie pojawiające się na wielu monitorach obrazy ciągle zmieniającej się Gwiazdy, unaocznia wytwarzanie – nie wytwór, proces, a nie – stan rzeczy. Pojawiające się video-obrazki są ulotne niczym wizje. Dają się uchwycić tylko w przelocie i zaraz nikną, by mogły pojawić się następne. Rozgrywane się widowisko, będąc mrowiskiem rozmaitych sensów, dymisjonuje jednocześnie konieczność istnienia sensu nadrzędnego. Zamiast tego są, przemieszczające się jak ruchome piaski, strukturacje, zlepek przenikających się ze sobą historyjek, miraż struktur, mgławica filtrów, kolaż barw i pikseli. Odbijają się echem dochodzące z głębi czasu i przestrzeni głosy rozgadanej kultury. Poprutą tkaninę polisemii fastrygują okrucy zdarzeń, akcydensy egzystencji, fragmenty doświadczeń. Rozgrywane się widowisko jak ognia unika rewelatorskiego monizmu. Stara się jedynie *skoncentrować tajemnicę rozproszonej widzialności*⁴⁷.

Magiczność Gwiazdy, która ukazuje się w *Akt orkach*, bliska jest czarowi rozgwieżdżonej nocy. Paul Valéry porównywał ją do poezji Mallarmégo. Upstrzone gwiazdami niebo wziął za tekst, *który mówi i nie mówi, utkany z wielorakich sensów; pełen ładu i bezładu; który równie stanowczo obwieszcza istnienie Boga, co mu zaprzecza; który zawiera w swej niewyobrażalnej przestrzeni wszystkie epoki, powiązane z najodleglejszymi gwiazdami*⁴⁸.

Żadna z nich nie jest tą, która obnosiła się z twarzą świnki Piggy. Dopiero ich suma to Gwiazda. Na ekranie widać duszę maski świnki Piggy zakrzywioną w elipsę. Szybując w czeluściach ekranów z iskierkami lampek choinkowych w tle, wygląda jak lewitująca w kosmosie galaktyka. Skrzydło owinięte lampkami z kompletu choinkowego przesuwa się w kierunku odwrotnym niż na początku. Gwiazda wyprasza ze swego buduaru krzywych zwierciadeł.

Esmeralda

We *Włosach błazna* Helmuta Kajzara pani buduaru ma na imię Esmeralda. Imię wzięła od kurwy, od której zaraził się syfilisem i geniuszem Adrian Leverkühn, którego żywot opowiada Serenus Zeitblom w *Doktorze Faustusie*. Jak tamta, ofiarowuje to, co w doświadczeniu miłości najcenniejsze; kusi swojego ukochanego: *zabiorę cię do świętego teatru gdzie tortury i zmartwychwstanie miłość cielesna szczęśliwa miękka i zimna trawiąca gdzie będą bajki i czynności potoczne i cudowne odnalezienia*⁴⁹.

W *Gwieździe* chciała być ćmą. We *Włosach błazna* jest motylem. Mówi do niej jakiś czuły biseksualny głos:

*motylu mój śmiertelny motylu
jak bardzo jesteś mi bliski*⁵⁰.

Należy do tego samego gatunku, którego przedstawicielki stanowiły ozdobę kolekcji Jonathana Leverkühna, ojca Adriana, *Były tam odmalowane motyle szklistoskrzydłe, nie mające w ogóle łusek na skrzydłach, tak że wydają się z delikatnego szkła i przetkane jedynie siecią ciemnych żyłek. Motyl taki, w swej przezroczystej nagości miłujący mroczny cień listowia, nazywał się hetaera esmeralda. Ma ona na swych skrzydłach jedyną tylko ciemną plamę barwy różowofioletowej, która ponieważ motyla tego prawie nie widać, upodabnia go w locie do unoszonego wiatrem płatka kwiatu*⁵¹.

Dla Jonathana hetaera Esmeralda była ósmym cudem świata. Jego żona przeciwnie, była tym motylem wielce zbulwersowana. *Patrzajcież – słyszę jeszcze głos pani Leverkühn – wspominał Serenus – a więc to złuda*⁵². Odpowiadał żonie Jonathan: *a czy błękit nieba nazywasz złudą? (...) Barwnika, z którego on się bierze, także mi wymienić nie możesz*⁵³.

W Grecji motyl był synonimem duszy. Esmeralda z *Doktora Faustusa* jest synonimem duszy Adriana. Esmeralda Kajzara to dusza świata i dusza teatru.

MATEUSZ KANABRODZKI

Lothe Lachmann Videoteatru „Poza”: *Akt orki*, na podstawie tekstów Helmuta Kajzara (*Gwiazda, Paternoster, Włosy błazna, Fonemy*), z wykorzystaniem fragmentu sztuki Seami Motokiyo *Księżniczka Różyczka*. Występują: Jolanta Lothe (live), Jan Peszek, Maria Peszek, vocal: Artur Stefanowicz, dźwięki: Piotr Subotkiewicz, charakteryzacja: Waldemar Pokromski, obrazy i reżyseria Piotr Lachmann, układ tekstów, montaż, triki i efekty cyfrowe: Lothe Lachmann Videoteatr „Poza”, scenografia: Bogdan Krawczyk. Premiera 1999, Pałac Szustra.

¹ T. Blajet-Wilniewczyc, *Helmut wróci*, rozmowa z Teresą Sawicką i Bogusławem Kiercem, „Notatnik Teatralny”, 1993, lato, nr 6, t. I, s. 165.

² B. Schulz, *Manekiny*, w: B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, opracował J. Jarzębski, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Lódź 1989, s. 32.

³ H. Kajzar, *Gwiazda*, w: tegoż, *Sztuki i eseje*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1976, s. 130.

⁴ Tamże.

⁵ P. Lachmann, *Wywołane z pamięci*, Borussia, Olsztyn 1999, s. 377.

⁶ H. Kajzar, dz. cyt., s. 125.

⁷ T. Mann, *Doktor Faustus*, tłum. M. Kurecka i W. Wirpsza, Czytelnik, Warszawa 1985, s. 24.

⁸ Tamże, s. 26.

⁹ Tamże.

¹⁰ H. Kajzar, dz. cyt., s. 126.

¹¹ P. Lachmann, *Dlaczego Akt-orka?*, „Notatnik Teatralny”, dz. cyt., s. 187.

¹² H. Kajzar, dz. cyt., s. 126.

¹³ Tamże, s. 139.

¹⁴ Tamże, s. 132.

¹⁵ Tamże, s. 141.

¹⁶ Tamże, s. 127.

¹⁷ H. Kajzar, *O „Gwieździe”*, w: *Sztuki i eseje*, dz. cyt., s. 145.

¹⁸ A. Appia, *Dzieło sztuki żywej i inne prace*, tłum. J. Hera, L. Kossobudzki, H. Szymańska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1974, s. 102.

¹⁹ H. Ch. Andersen, *Syrena*, w: H. Andersen, *Baśnie*, opracowane przez C. Niewiadomską, Gebethner i Wolf, Warszawa 1950, s. 244.

²⁰ H. Kajzar, *Gwiazda*, dz. cyt., s. 130.

²¹ *Die Strassburger Folio-Ausgabe des Paracelsus*, cyt. za R. Bugaj, *Hermetyzm*, t. I, Orion, Warszawa 1998, s. 269.

²² J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, eFKA, Kraków 1999, s. 52.

²³ H. Kajzar, *Gwiazda*, dz. cyt., s. 141.

²⁴ Tamże, s. 133.

- ²⁵ H. Kajzar, *Włosy błazna*, w: H. Kajzar, *Sztuki teatralne 1972-1982*, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1984, s. 114.
- ²⁶ R. Barthes, *Imperium znaków*, tłum. A. Dziadek, przekład przejrzał i poprawił M. P. Markowski, KR, Warszawa 1999, s. 114.
- ²⁷ H. Kajzar, *Włosy błazna*, dz. cyt., s. 98.
- ²⁸ Tenże, *Gwiazda*, dz. cyt., s. 129.
- ²⁹ Tenże, *Włosy błazna*, dz. cyt., s. 97.
- ³⁰ Tenże, *Gwiazda*, dz. cyt., s. 129-130.
- ³¹ A. Brücker, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, przedruk z pierwszego wydania, Wiedza Powszechna, Warszawa 1989, hasło „lala”, s. 290.
- ³² H. Kajzar, *Gwiazda*, dz. cyt., s. 129.
- ³³ Tamże, s. 137.
- ³⁴ Tamże, s. 130.
- ³⁵ H. Kajzar, *Ciąg dalszy. (KA DE WE) Libretto operowe*, w: tegoż, *Sztuki teatralne 1972-1982*, dz. cyt., s. 47.
- ³⁶ W. Gombrowicz, *Dziennik 1953-1956*, redakcja naukowa tekstu J. Błoński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1989, s. 34.
- ³⁷ O Dwidzilei jako piastunce dziadów – dusz zmarłych przodków – pisze obszernie Leszek Kołankiewicz w pracy *Dziady. Teatr święta zmarłych*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999.
- ³⁸ H. Kajzar, *Gwiazda*, dz. cyt., s. 134.
- ³⁹ Tenże, *O „Gwieździe”*, dz. cyt., s. 144.
- ⁴⁰ W. Otto, *Die Götter Griechenlands*, cyt. za: K. Kerényi, *Hermes przewodnik dusz. Mitologem źródła życia mężczyzny*, tłum. J. Prokopiuk, Sen, Warszawa 1993, s. 41, 42.
- ⁴¹ H. Kajzar, *O „Gwieździe”*, dz. cyt., s. 144.
- ⁴² A. Falkiewicz, *Człowiek teatralny*, w: tegoż, *Istnienie i metafora*, Agencja Wydawniczo-Reklamowa, Wrocław 1996, s. 22.
- ⁴³ W. Gombrowicz, *Dziennik 1957-1961*, redakcja naukowa tekstu J. Błoński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1989, s. 9.
- ⁴⁴ H. Kajzar, *Gwiazda*, dz. cyt., s. 128.
- ⁴⁵ M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne, Aletheia*, tłum. M. Kowalska, R. Lis, I. Lorenec, J. Migasiński, Warszawa 1996, s. 140.
- ⁴⁶ M. P. Markowski, *Anatomia ciekawości*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998, s. 97.
- ⁴⁷ M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, dz. cyt., s. 140.
- ⁴⁸ P. Valéry, *Le coup de dés. Lettre au directeur des „Marges”*, cyt. za: M. P. Markowski, *Ciało, które czyta, ciało, które pisze*, w: R. Barthes, *S/Z*, tłum. M. P. Markowski, M. Gołębiewska, KR, Warszawa 1999, s. 24-25.
- ⁴⁹ H. Kajzar, *Włosy błazna*, dz. cyt., s. 125.
- ⁵⁰ Tamże.
- ⁵¹ T. Mann, *Doktor Faustus*, dz. cyt., s. 21.
- ⁵² Tamże, s. 20.
- ⁵³ Tamże.